

Echi corneliani e raciniani nella *Clemenza di Tito* di Metastasio-Hasse (1759)

Francesca Menchelli-Buttini

Opera e modelli: premessa

Il libretto della *Clemenza di Tito* (1734) è fra quelli che in Metastasio affiancano più lucidamente il contenuto politico e la magnificenza dell'apparato pubblico con sviluppi e problematiche inerenti alla definizione dei caratteri. Come per solito, Metastasio trae l'argomento da fonti di matrice classica, poggiando per la stesura dell'ordito sulla griglia elaborata da precedenti teatrali illustri, secondo la prassi del ricorso a soggetti o a intrecci avvincenti di collaudato interesse: «sarebbero quasi tutti copisti i pittori, se convenisse questo nome a chiunque non è stato il primo ad esprimere co' suoi colori o la morte d'Abele o il sacrificio d'Abramo o altro qualunque avvenimento», essendo debolezza «abbandonar l'ottimo per la puerile vanità di creare il diverso», scrive nel 1761 a Dormont de Belloy, nel ringraziarlo dell'omaggio della sua versione del *Tito* (1757), così diversa da apparire all'affabile recensore cosa «originale», abile a «lusingare il gusto francese».¹

Il poeta rivendica nella lettera l'autonomia e la preminenza nel rapporto con le fonti, oltre che la perizia nel vaglio e nell'impiego dei materiali elargiti dalle «più illustri miniere»; piuttosto che di suggestioni poetiche, nei predecessori è alla ricerca di situazioni, di strategie per stringere e sciogliere i nodi drammatici, incurante del tempo e del luogo della rappresentazione, preferendo anzi tradurre in un contesto estraneo gli spunti e i condizionamenti che appartengono ai modelli.² Nel caso della *Clemenza di Tito* influssi corneliani e raciniani, divisi prevalentemente fra *Cinna* (1641) e *Andromaque* (1667), avvalorano il duplice aspetto della materia e somministrano gli episodi principali, passando attraverso metamorfosi talora profonde. Da *Cinna* discendono il progetto della clemenza dell'eroe e la congiura, cui *Andromaque* porge al contempo il movente psicologico sotto forma di una sequenza di relazioni amorose inappagate che conducono all'attentato contro il sovrano.³

Questi due aspetti del racconto offrono inoltre l'opportunità per comprendere le scelte interpretative di Hasse nella sua *Clemenza di Tito* del 1759, per Napoli, che Reinhard Strohm ha già esaminato dalla prospettiva della raffigurazione del sovrano.⁴ Si tratterà di approfondire le

¹ Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, ed. Bruno Brunelli, vol. IV, Milano : Mondadori, 1954, 195-197, lettera n° 1200, Vienna, 30 aprile 1761, a Pierre-Laurent Dormont de Belloy.

² Cfr. anche Alain Niderst, «Métastase et Corneille», *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, 3^e Congrès International (Paris, 28-31 mai 1986), ed. Irene Marmczarz, Paris : Presses Universitaires de France, 1991, 138-144.

³ Peraltro Corneille e Racine ispirano la costruzione di uno schema drammatico analogo già nell'*Ezio* (1728), come mostra Reinhard Strohm, «Handel, Metastasio, Racine: the Case of *Ezio*», *Musical Times*, 98 (1977), 901-903.

⁴ Reinhard Strohm, «Rulers and states in Hasse's *drammi per musica*», Id., *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-London : Yale University Press, 1997, 270-293. La partitura autografa relativa

circostanze concernenti gli altri protagonisti Sesto e Vitellia, tenendo preventivamente in conto che questa ultima versione dell'opera contiene, com'è noto, musica non del tutto originale, in forza dell'impiego di prestiti da *Ezio*, *Il re pastore*, *L'Olimpiade* del 1755-1756,⁵ elemento ulteriore per apprezzare Hasse compositore e drammaturgo, sintomo di soluzioni autonome rispetto all'intreccio di Metastasio.

Cornice politica e scioglimento: Corneille, Metastasio, Dormont de Belloy, Hasse

Nel paragone fra *Cinna* e la *Clemenza di Tito* è stato rilevato come il poeta cesareo sottoponga il nucleo della tragedia a una vera e propria trasmutazione.⁶ La rara virtù di Tito cui riferisce lo stringatissimo Argomento sostituisce la conquista dialettica del dominio su se stesso da parte di Augusto (e di altri regnanti metastasiani), sicché la lotta contro la passione amorosa appartiene al passato, «Ah Sesto amico, / Che terribil momento! Io non credei... / Basta, ho vinto, partì [Berenice]. Grazie agli dei».⁷ L'esattezza del riscontro verbale chiarisce i termini della riscrittura, attenta a evocare il motto che nell'ultima scena di Corneille segna la metà della ricognizione interiore del sovrano, «Tito ha l'impero / E del mondo e di sé» da «Je suis maître de moi comme de l'univers», ma sottomettendo il ricordo alla propria originale invenzione, riposizionandolo con eccezionale anticipo in I, 2, così da trasformare il traguardo del modello in presupposto, e cominciare – come suggerisce Joly – dove Corneille conclude.⁸

La clemenza illimitata che in *Cinna* rappresenta il punto di arrivo e lo strumento della gloria, ovvero un utile espediente politico, costituisce nella *Clemenza di Tito* la sola via di fuga dal vecchio ordine del rigore e della vendetta, incarnato da Vitellia: la parola «vendetta» ricorre perennemente sulle labbra della principessa e assieme a «clemenza» realizza uno degli istanti rilevati nel monologo di Tito di III, 7.

all'allestimento napoletano del 20 gennaio 1759 si conserva in *I-Mc*, Part. Tr. ms 174. Del libretto non resta traccia in Claudio Sartori, *Tutti i libretti italiani a stampa*, vol. II, Cuneo : Bertola & Locatelli, 1993, 143 s.; secondo Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, vol. IV (*Cronologia del Teatro San Carlo*), Napoli : Stabilimento tipografico di Vincenzo Morano, 1881, 236 s. e Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, Napoli : Piero, 1891, 488 cantarono Gregorio Babbi (Tito), Caterina Galli (Vitellia), Tommaso Guarducci (Sesto), Francesca Gabrielli (Servilia), Carlo Ambrogio (Annio) e Maddalena Valle (Publio). Sulla fortuna di questa versione cfr. Reinhart Meyer, «Trattamento e adattamento dei testi delle opere metastasiane nel '700: sull'esempio de *La clemenza di Tito*», *Il Melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 2-5 dicembre 1998), ed. Elena Sala di Felice e Rossana Caira Lumetti, Roma : Aracne, 2001, 423-439.

⁵ Cfr. Fredrick Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse*, London : Umi Research Press, 1976, 169-188; sulle versioni di Hasse per Napoli cfr. anche Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Palermo : L'Epos, 2004, 254-260, 264 s.

⁶ Al rapporto con Corneille sono dedicati numerosi saggi, fra cui cfr. almeno Prospero Balbo, «Osservazioni sopra la *Clemenza di Tito* del Metastasio», *I Filopatri*, ed. Carlo Calcaterra, Torino : SEI, 1941, 66-77, contenente anche qualche considerazione in merito al *Titus* di Dormont de Belloy; Wilhelm Seidelt, «Seneca – Corneille – Mozart. Questioni di storia delle idee e dei generi nella *Clemenza di Tito*», *Mozart*, ed. Sergio Durante, Bologna : Il Mulino, 1991, 345-366; Laura Sannia Nowé, «Epifanie e metamorfosi della clemenza nella letteratura drammaturgica del Settecento», *La cultura fra Sei e Settecento*, ed. Elena Sala di Felice e Laura Sannia Nowé, Modena : Mucchi, 1994, 171-196; Alberto Beniscelli, *Felicità sognate: il teatro di Metastasio*, Genova : Il Melangolo, 2000, 102 s. Della drammaturgia della *Clemenza di Tito* tratta Elena Sala di Felice, «Osservazioni sulla meccanica drammatica di Metastasio», *Il Melodramma di Pietro Metastasio*, op. cit., 127-159.

⁷ Pietro Metastasio, *Drammi per musica II. (Il regno di Carlo VI, 1730-1740)*, ed. Anna Laura Bellina, Venezia : Marsilio, 2003, I, 5 (Tito), 384. Tutte le citazioni dei drammi di Metastasio sono tratte da questa edizione, condensando i riferimenti nel titolo, nel numero pagina e, ove non già specificato a testo, di atto e di scena.

⁸ Jacques Joly, «Un'ideologia del sovrano virtuoso», Id., *Dagli Elisi all'Inferno*, Firenze : La Nuova Italia, 1990, 84-94: 92. Le citazioni precedenti sono da *Drammi per musica II*, 378 (I, 2, Annio), e da Pierre Corneille, *Cinna* [1641], ed. André Stegmann, *Œuvres complètes*, Paris : Seuil, 1963, 287 (V, 3, 1696, Auguste).

I, 1, Vitellia
[...] la mia **vendetta**
Mai non veggo però. [...]

I, 11, Vitellia
[...] Può la mia mano
Renderti fortunato? Eccola. Corri,
Mi vendica; e son tua. [...]

III, 13, Vitellia
[...] La destra e il trono
Da te speravo in dono; e poi negletta
Restai due volte; e procurai **vendetta**.⁹

III, 7, Tito
[...] Deggio alla mia negletta
Disprezzata **clemenza** una **vendetta**.
(*va con isdegno verso il tavolino e s'arresta*)
Vendetta! Ah! Tito! E tu sarai capace
D'un sì basso desio che rende eguale
L'offeso all'offensor? [...]

L'ideale di una giustizia tollerante, in contrasto con la salvaguardia severa della legge e della ragione di stato, viene sposato nella *Clemenza di Tito* con decisione superiore rispetto ai lavori precedenti, inclusi *Olimpiade* e *Demofonte* del 1733, all'interno della più ampia tematica della riflessione sul potere e sui monarchi che attraversa con pause e con differenti sfumature l'intera produzione librettistica di Metastasio. *Demofonte* sfiora la soluzione della grazia, quando il re rimuove il conflitto perdonando al figlio Timante, ma poi ripiega su sentieri più confacenti mediante una duplice riconoscenza che ripristina la virtù di Timante e l'ordine naturale.¹⁰ D'altro canto, la conclamata magnanimità di Tito nega qualsiasi scusante al complotto imposto da Vitellia a Sesto, ai quali resta in ultimo l'oscura riparazione delle nozze offerte e accettate troppo sbrigativamente, sorta di appendice alla catastrofe per assolvere alla consuetudine della doppia unione conclusiva, dandosi come inattendibile un futuro reciproco di felicità e fortuna, a differenza che in *Corneille*, dove Auguste congiunge Émilie e Cinna da tempo amanti. Lo scarto è neutralizzato o compensato nella partitura di Hasse verso un'applicazione più soddisfacente del lieto fine. Al termine dell'ultimo monologo di Vitellia l'innesto del *contrafactum* «Se per serbarmi fede» (parodia di «Se tu di me fai dono» dal *Re pastore*, III, 5), in luogo dell'originale di Metastasio «Getta il nocchier talora», predispone più organicamente la soluzione delle nozze attraverso il manifestarsi del sentimento della pietà, del rimpianto per non aver corrisposto la dedizione di Sesto e rovescia la prospettiva da cui Vitellia lo guardava nella sua prima aria «Deh, se piacer mi vuoi», come si evince mettendo i due testi in parallelo.

La clemenza di Tito (1734), I, 2
Deh, se piacer mi vuoi,
Lascia i sospetti tuoi;
Non mi stancar con questo
Molesto dubitar.

Chi ciecamente crede
Impegna a serbar fede;
Chi sempre inganni aspetta
Alletta ad ingannar.

La clemenza di Tito (versione per Hasse, 1759), III, 11
Se per serbarmi fede
Si perde chi m'adora,
Perché la colpa mia
Perché non palesar?

Una miglior mercede
Chi reo per me si fece
E di morir non cura
Da me dovea sperar.

⁹ *Drammi per musica II*, 374, 395, 433, 442.

¹⁰ Cfr. ancora Jacques Joly, «Un'ideologia del sovrano virtuoso» cit., 84-90. Sui modelli teatrali-letterari del *Demofonte* e sulla duplice riconoscenza cfr. Francesca Menchelli-Buttini, *Pietro Metastasio's «drammi per musica» in their musical settings (1730-1745)*, D. Phil. diss., Christ Church, Oxford University, 1999, 152-161.

Le divergenze di Metastasio rispetto a Corneille devono essere considerate nel contesto delle differenti convenzioni di genere, che incidono anche nella trasformazione inversa dal melodramma alla tragedia, come dimostra la versione del *Tito* approntata nel 1757 da Dormont de Belloy. La scelta di garantire, secondo i profili classici, un'adeguata proporzione delle colpe e delle pene al momento dell'*explicit* porta il francese ad introdurre nell'azione il personaggio di Lentulo, trasformato da complice invisibile in astuto sobillatore della gelosia e della credulità di Sesto riguardo al tirannico disinteresse di Tito verso il bene dei sudditi, allo scopo di trovare sensibili attenuanti al tradimento. Sesto può così ricevere il perdono, a prezzo della prova dell'indifferenza di Vitellia, la cui scellerata disperazione sfocia nel suicidio per avvelenamento, mentre il *vilain* Lentulo viene assassinato fuori scena.¹¹ Le mutate prospettive estetiche in data 1757 forse spingono a convertire in un evento per gli occhi il lungo soliloquio di II, 1 del libretto, che esprime il dissidio interiore e la titubanza di Sesto dinanzi all'impresa imminente: nella *pièce* Sesto alza il pugnale contro Tito, si arresta udendolo riflettere ad alta voce, riprende vigore, tergiversa, lascia cadere l'arma, tenta di uccidersi. L'influenza di Metastasio invece traspare da tangibili riscontri verbali, quando per esempio le ultime battute della tragedia imitano la prima strofa dell'aria «Se all'impero, amici dei» (III, 8), già ritagliata – come è noto – da alcuni alessandrini di *Cinna* (IV, 2).

La clemenza di Tito III, 8, Tito

Se all'impero, amici dei,
Necessario è un cor severo,
O togliete a me l'impero,
O a me date un altro cor.

Titus V, scena ultima, Titus

O vous, si la rigueur est un devoir du trône,
Changez mon cœur, grands Dieux, ou m'ôtez ma couronne.

Se la fé de' regni miei
Con l'amor non assicuro,
D'una fede io non mi curo
Che sia frutto del timor.

Cinna IV, 2 (1121-1128), Auguste

Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie
Les secrets de mon âme et le soin de ma vie?
Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis,
Si donnant des sujets il ôte les amis,
Si tel est le destin des grandeurs souveraines
Que leurs plus grands bienfaits n'attirent que des haines,
Et si votre rigueur les condamne à chérir
Ceux que vous animez à les faire périr.¹²

Somiglianze fra Metastasio e Dormont de Belloy inoltre affiorano attorno alla presenza in scena dei protagonisti. L'apparizione di Tito rispettivamente in I, 5 del libretto e in II, 4 della tragedia è preparata dalle notizie fornite in precedenza, e nel complesso l'impegno dell'imperatore figura abbastanza raro per servire ai primi piani dell'ultimo atto. Il criterio è quasi contrario se consideriamo i confronti fra Vitellia e Sesto, prodigati nei primi atti e affatto esclusi da quello conclusivo, ma solo il libretto sfrutta l'identità con le circostanze di Ermione.

Ostacoli interiori: Racine e Metastasio

Andromaque porge l'ostacolo dell'assenza di amore, che riguarda Sesto, Vitellia e Tito allo stesso modo di Oreste, Ermione e Pirro.¹³ Metastasio evita la competizione diretta con la tragedia di

¹¹ Non a caso la soluzione adottata da Dormont de Belloy viene considerata superiore, in nome dell'istanza moralizzatrice del teatro, da Prospero Balbo, «Osservazioni sopra la *Clemenza di Tito* del Metastasio» cit., 70 s.

¹² Le citazioni sono da *Drammi per musica II*, 435, Dormont de Belloy, *Titus* [1757], *Œuvres choisies*, Paris : Didot, 1811, 1-67: 67, Pierre Corneille, *Œuvres complètes* cit., 281. Un'utile analisi della forma del testo di Metastasio si trova in Anna Laura Bellina, «Da Leopoldo I a Leopoldo II: in margine alla *Clemenza di Tito*», *Il Melodramma di Pietro Metastasio* cit., 493-509.

Racine che doveva maggiormente attirarlo «per il gusto del patetico, per la preminenza data ai sottili ravvolgimenti della passione d'amore e per la conseguente analisi delle anime sempre fluttuanti e indecise dei personaggi innamorati»: forse rifuggiva dal riprendere un argomento trattato da Zeno (1724) e preferiva sviluppare le potenzialità dell'originale nel contatto fra il contesto evocato e quello presente diverso.¹⁴ Così, i due nuclei più rappresentativi di *Andromaque*, cioè i trasporti dell'amante gelosa disprezzata e il dilemma della sposa e madre, ricevono forma melodrammatica – a brevissima distanza – rispettivamente nella *Clemenza di Tito* e nelle *Cinesi* del carnevale 1735, dove lo sfondo metateatrale (i personaggi propongono di rappresentare un soggetto eroico, uno pastorale e uno comico) assicura il valore emblematico della scena di Andromaca «costretta a scegliere uno di questi due mezzi, o di dar la mano di sposa a un suo odiatissimo nemico, o di vedersi uccidere sotto gli occhi l'unico suo figliuolo».¹⁵ Nell'aria «Prenditi il figlio... Ah no!» la conclusiva rassegna di tutte le parti in conflitto, Pirro, Ettore e Astianatte, quasi condensa, attenua e ridispone l'insistenza sulle voci contrapposte di un'aria probabilmente celebre, introdotta in una ripresa dell'*Astianatte* di Antonio Salvi a Napoli nel 1725 con la musica di Leonardo Vinci (precisamente in II, 13, dopo il tentato assassinio di Pirro).

Le cinesi (1735)

Prenditi il figlio... Ah no!
È troppa crudeltà.
Eccomi... Oh dèi, che fo?
Pietà, consiglio.

Che barbaro dolor!
L'empio dimanda amor,
Lo sposo fedeltà,
Soccorso il figlio.

Astianatte (1725), II, scena ultima

Qui l'ombra pallida
Mi sgrida: «Infida!»;
Qui l'infelice
Pirro mi dice:
«Per te già moro!»;
Qui il caro figlio:
«Madre, morrò!».

In tanto orrore,
Nel rio dolore,
Al rio periglio...
Pietate, o Numi!
Numi, consiglio...
Che far dovrò?¹⁶

¹³ Cfr. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris : Nizet, 1950, 66: «Aimer sans être aimé, voilà le drame le plus cruel et le plus constant que propose le théâtre classique». Sui debiti della *Clemenza di Tito* verso *Andromaque* cfr. Aurora Trigiani, *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio*, Torino : Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1951, 18-46, ma il fine è quello di asserire la superiorità della tragedia francese.

¹⁴ Cfr. Gian Biagio Conte, «Memoria dei poeti e arte allusiva», *Strumenti critici*, XVI (1971), 325-333. La citazione precedente è da Ettore Paratore, «L'*Andromaque* del Racine e la *Didone abbandonata* del Metastasio», Id., *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli : Ricciardi, 1973, 515-547.

¹⁵ Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale*, vol. I, Bologna : Trenti, 1783, 363 s. Sulla posizione del monologo, utile «a riassumere tutto il genere tragico», e sulla scelta dell'Arteaga di fidarsi di un esempio appartenente a un contesto metateatrale, in presenza di «qualsivoglia modello in un contesto autentico», cfr. Marco Grondona, *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana*, Lucca : Akademos & Lim, 1996, 201-203, cui le pagine presenti sono debitrice di molti spunti; vi si rimanda anche per l'ultimo capitolo riservato alla tradizione librettistica del mito di Andromaca in rapporto a Racine.

¹⁶ Le citazioni sono da Pietro Metastasio, *Tutte le opere cit.*, vol. II, 348; ASTIANATTE / DRAMA PER MUSICA / DEL DOTTOR / ANTONIO SALVI / Fiorentino. / Da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo / in quest'Inverno di quest'Anno 1725. / DEDICATO / All'Eminentiss., e Reverendiss. Signore / IL SIGNOR CARDINALE / MICHELE FEDERICO / D'ALTHANN / Vicerè, Luogotenente, e Capitan Generale in questo Regno. / IN NAPOLI, MDCCXXV. / Presso Francesco Ricciardo Stampatore / di Sua Eminenza il nostro Vicere, 39. Nel 1725 cominciò la collaborazione di Metastasio e Vinci, alla quale per Reinhard Strohm potrebbero attribuirsi gli accomodi al libretto dell'*Astianatte* (cfr. Reinhard Strohm, «Leonardo Vinci's *Didone abbandonata* (Rome 1726)», *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985, pp. 217-218), e l'incipit dell'aria di Pirro in *Astianatte* I, 3, «Alma grande e nata al soglio», è citato praticamente alla lettera da Mitrane in *Demetrio* I, 6, «Alma grande e nata al regno».

Lo stato d'incertezza appartenente nella tradizione tragica e melodrammatica ad Andromaca oppure a Ermione si trasferisce nella *Clemenza di Tito* a Sesto, dubbioso, vacillante e straziato dall'esordio, e solo esternamente – almeno sino alla metà del secondo atto – alla principessa Vitellia. Basti il raffronto fra i due monologhi rispettivamente in fine del primo atto e in apertura del secondo, negli istanti cruciali attorno alla realizzazione della congiura.

I, 13, Vitellia
[...] Quanti pensieri
Mi si affollano in mente! Afflitta e lieta,
Godo, torno a temer, gelo, m'accendo;
Me stessa in questo stato io non intendo.

II, 1, Sesto
Oh dèi, che smania è questa!
Che tumulto ho nel cor! Palpito, agghiaccio,
M'incammino, m'arresto: ogni aura, ogni ombra
Mi fa tremare. [...] ¹⁷

La «mischianza»¹⁸ di affetti indispensabile allo sfogo dei personaggi dà voce nel secondo atto al rimorso tutto interiore di Sesto, mentre in I, 13 è innescata da una peripezia esteriore, l'imprevista notizia dell'elezione di Vitellia a consorte di Tito, capovolgimento concepito sulle orme di Racine IV, 4, e come nella tragedia privo di conseguenze reali, poiché Vitellia rivede Sesto solo dopo il complotto, nonostante l'ordine affidato a Publio di ricondurglielo. Nella partitura di Hasse entrambe le situazioni vengono messe in risalto, fatta salva la maggiore enfasi su Sesto, mediante l'accompagnamento dell'orchestra, come si addice al monologo dei protagonisti, «quando l'anima, ondeggiando in un tumulto d'affetti contrari, sentesi tormentata dalle proprie dubbiezze senza sapere però a qual partito piegare», e lo stile deve «essere vibrato e interciso, che mostri nell'andamento suo la sospensione di chi parla e il turbamento, e che lasci alla musica strumentale l'incombenza di esprimere negli intervalli della voce ciò che tace il cantante».¹⁹

Vitellia dunque regola la sua condotta su quella di Tito, a seconda delle speranze e delle delusioni che l'imperatore inconsapevolmente le procura: dà ordini a Sesto, li contraddice subito venendo a conoscenza dell'allontanamento di Berenice, li rinnova quando apprende la proposta di nozze di Tito a Servilia e si scontra con la presunta rivale, per cui la passione riaccende i soliti propositi di vendetta, sulla falsariga di Ermione. Del resto l'affinità è precoce anche dal punto di vista linguistico. Oltre al movente della gelosia intuito da Sesto in I, 1, la battuta «Ah! non perdetevi / Questi brevi momenti. A Berenice / Tito gli usurpa» si carica dell'allusione del verso di IV, 5 indirizzato da Ermione a Pirro, «Tu comptes les moments que tu perds avec moi!».²⁰

Ma Racine dispensa soprattutto le scene animate di IV, 3 e di V, 3, in cui Ermione incita Oreste alla vendetta salvo poi rimproverargli la morte di Pirro, benché gli interventi librettistici riconfigurino gli equilibri dell'originale tramite l'ordine diverso degli argomenti oppure il ribaltamento della condotta dei personaggi. In IV, 3, per esempio, Oreste oppone la logica e il proprio senso del dovere alla spinta emotiva di Ermione, laddove in I, 11 della *Clemenza di Tito* la

Sull'*Astianatte* di Salvi cfr. Francesco Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della «riforma» del libretto nel primo Settecento*, Bologna: Il Mulino, 1994, 22-24, 47-49 e 127-183, che trascrivono il testo del libretto.

¹⁷ *Drammi per musica II*, 398 s.

¹⁸ Paola Luciani, «Metastasio e la “mischianza degli affetti”», *Il Melodramma di Pietro Metastasio* cit., 3-20.

¹⁹ Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro* cit., vol. I, 48 s.

²⁰ Le citazioni sono da *Drammi per musica II*, 378 (I, 2, Vitellia) e da Jean Racine, *Andromaque* [1668], ed. Georges Forestier, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris: Gallimard, 1999, 246, IV, 5, 1376.

lucidità delle ragioni di Vitellia vede in replica Sesto esitante al solo proferire il nome di Tito: un brivido che il recitativo semplice di Hasse coglie con la diversione a Sol minore.

Johann Adolf Hasse, *La clemenza di Tito*, I-Mc, Part. Tr. ms. 174, I, c. 64v-65r

Sesto

Nel sen di Ti - to... (Ah, som - mi dè - i, qual ge - lo Mi ri - cer - ca le ve - ne!)

Vitellia ricorre nel libretto al congegno del discorso persuasivo, in cui si susseguono come prove a favore la gloria nel liberare la patria, il desiderio di potere, l'amore e la gelosia, elencate dal generale al particolare, dal pubblico al privato, per costruire una sequenza climatica che tenga in serbo sino alle ultime righe il contenuto più dirompente, ripetendo qui i passi del modello francese.

La clemenza di Tito I, 11, Vitellia
 [...] Non basta? Ascolta
 E dubita, se puoi. Sappi che amai
 Tito finor, che del mio cor l'acquisto
 Ej l'impedi, che se rimane in vita
 Si può pentir, ch'io ritornar potrei,
 Non mi fido di me, forse ad amarlo.

Andromaque IV, 3 (1188-1200), Hermione
 Ne vous suffit-il pas que je l'ai condamné ?
 Ne vous suffit-il pas que ma Gloire offensée
 Demande une Victime à moi seule adressée;
 Qu'Hermione est le prix d'un Tyran opprimé;
 Que je le hais, enfin, Seigneur, que je l'aimai ?
 Je ne m'en cache point. L'ingrat m'avait su plaire,
 Soit qu'ainsi l'ordonnât mon amour, ou mon Père,
 N'importe. Mais enfin réglez-vous là-dessus.
 Malgré mes vœux, Seigneur, honteusement déçus,
 Malgré la juste horreur que son crime me donne,
 Tant qu'il vivra, craignez que je ne lui pardonne.
 Doutez jusqu'à sa mort d'un courroux incertain,
 S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain.²¹

Il trapasso fluido all'aria di Sesto, «Parto; ma tu, ben mio», rispettosa dell'originale nell'attribuire l'entrata ma del tutto autonoma per contenuto, suggella la resa dell'amante sotto il segno della conversione alla retorica del genere, di cui sono ingredienti tipici il tentativo di addolcire Vitellia, l'accento allo sguardo come mezzo per trasmettere valore, l'ideale urgenza espressa mediante il verbo melodrammatico per eccellenza, «volo». Fatte salve le diverse mansioni del recitativo e dell'aria, i dettagli verbali si saldano ad un'*Andromaca* allestita nel 1726 a Reggio con la musica di Pietro Vincenzo Chiocchetti e con Marianna Benti-Bulgarelli nella parte della protagonista, a conferma di una sorta di prototipo ideale e del valore della tradizione quale condizionamento e soccorso al dettato poetico, tanto più che l'*Andromaca* reggiana si distingue all'interno della serie dei drammi per musica sullo stesso soggetto per la fedeltà a Racine; si confrontino i diversi termini nei luoghi corrispondenti della tragedia.

La clemenza di Tito I, 11, Sesto
 Parto; ma tu, ben mio,
 Meco ritorna in pace.
 Sarò qual più ti piace;
 Quel che vorrai farò.

Guardami e tutto oblio,
 E a vendicarti io volo

Andromaca I, 13, Oreste
 Parto; ma almen mi segui,
 Acciò de' nostri regi
 Si rinovi il valore alla vendetta:
 Ad un tuo sguardo solo
 Mille navi sciorran per l'onde il volo

²¹ Le citazioni sono da *Drammi per musica II*, 395e Jean Racine, *Œuvres complètes* cit., 241.

Di quello sguardo solo
Io mi ricorderò.

Andromaque II, 2 (568-569), Oreste
Venez dans tous les cœurs faire parler vos yeux.
Faisons de notre haine une commune attaque.

Andromaque IV, 3 (1241-1242), Ermione
Je m'en vais seule au Temple, où leur hymen s'apprête,
Où vous n'osez aller mériter ma conquête.²²

Andromaca III, 4, Ermione
Che più aspettar? Questo momento solo
Dee trarlo a morte: a vendicarmi io stessa,
Se più si tarda, volo.

Le circostanze di *Andromaque* V, 3 nell'edizione del 1673 riveduta dall'autore, e in quelle successive, sono contenute in II, 6,²³ un episodio di notevole rilievo che segue l'unica rottura della *liaison des scènes*: circostanza rara in data 1734 e in Metastasio, quasi il palcoscenico vuoto e l'istante di silenzio contribuissero a maturare l'indugio dello spettatore. Il dialogo fra Vitellia e Sesto rispecchia la tecnica raciniana del duello verbale, ma sin dalle prime battute consegue una propria ottica qui per via delle irriducibili divergenze sul piano dell'ordine della materia e dei contenuti. La notizia dell'omicidio di Pirro giunge violenta in *Andromaque* V, 3 per bocca di Oreste, lasciando Ermione sola ad esprimere orrore attonito; al contrario, Sesto rende con timido rammarico la confessione «Già Tito... oh dio! già dal trafitto seno / Versa l'anima grande», sul cui registro emotivo si allinea il contiguo «Ah, che facesti!» di Vitellia, anticipato prima del racconto dei fatti rispetto alla tragedia. L'analogo del fraintendimento di Oreste, che crede la principessa turbata per avere i Greci abbattuto Pirro, si realizza nell'indifferenza di Sesto alle parole dell'amata, «Ah! ch'io mi sento / Morir con lui!», facilmente decifrabili ove ascoltate; la distanza fra gli interlocutori accresce nell'intonazione di Hasse, dove la melodia di «Ah! ch'io mi sento / Morir con lui» ricalca l'istante della morte di Tito, «Ma con l'acciaro il sangue / N'esce», quasi Vitellia soffrisse per le medesime ferite. Le somiglianze con Racine si intensificano a partire dalla controffensiva di Vitellia sin oltre la sconcertata replica di Sesto:

La clemenza di Tito II, 6

Vitellia [...] Anima rea,
Piacermi! Orrore mi fai. Dove si trova
Mostro peggior di te? Quando s'intese
Colpo più scellerato! Hai tolto al mondo
Quanto avea di più caro; hai tolto a Roma
Quanto avea di più grande. E chi ti fece
Arbitro de' suoi giorni?
Di', qual colpa, inumano,
Punisti in lui? L'averti amato? È vero,
Questo è l'error di Tito;
Ma punir nol dovea chi l'ha punito.
Sesto Onnipotenti dei! son io? Mi parla
Così Vitellia? E tu non fosti...
Vitellia Ah! taci,
Barbaro, e del tuo fallo
Non volermi accusar. Dove apprendesti

Andromaque V, 3 (1533-1546)

Herm [...] Tais-toi, perfide,
Et n'impute qu'à toi ton lâche Parricide.
Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur.
Va: je la désavoue, et tu me fais horreur.
Barbare qu'as-tu fait? avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une si belle vie?
Avez-vous pu, Cruels, l'immoler aujourd'hui,
Sans que tout votre sang se soulevât pour lui?
Mais parle. De son sort qui t'a rendu l'arbitre?
Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre?
Qui te l'a dit?
Oreste O dieux! Quoi ne m'avez-vous pas
Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas?
Herm Ah! fallait-il en croire une Amante insensée?
Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée?

²² Le citazioni sono da *Drammi per musica* II, 396; Jean Racine, *Œuvres complètes* cit., 217, 242; L'ANDROMACA. / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro dell'Illustriss. / Pubblico di Reggio in occasione della / Fiera dell'Anno MDCCXXVI. / DEDICATA / ALL'ALTEZZA SERENISSIMA / DI / RINALDO I. / DUCA DI REGGIO, MODANA, / MIRANDOLA &c. / In Reggio, per li Vedrotti, 1726. / Con lic. de' Sup., 27 s., 62.

²³ Le relative citazioni sono tratte da *Drammi per musica*, 404-406 e Jean Racine, *Œuvres complètes* cit., 250-253 e 1342s, 1367s per il commento.

A secondar le furie
 D'un'amante sdegnata?
 Qual anima insensata
 Un delirio d'amor nel mio trasporto
 Compreso non avrebbe? [...]

Deve tuttavia osservarsi la più neutrale alternanza di punti di domanda e di asseverativi, rispetto all'accumulo di interrogativi della tragedia tendente ad accelerare verso il «Chi te l'ha detto?», l'istante responsabile secondo Stendhal dell'illusione perfetta.²⁴ Metastasio non conserva la lettera né propone una libera trasposizione di almeno pari efficacia: se avverte, com'è plausibile, il colmo del motto di Ermione, forse respinge un simile impeto perché eccessivo in un punto dell'intreccio ancora lontano dall'*explicit*; invero, una piccola accensione arriva su «L'averti amato?», ma si spegne – assieme all'identificazione dello spettatore – nel ragionamento seguente. Dal canto suo, il recitativo semplice di Hasse se ne serve per lanciare la settima diminuita in Sol minore di «È vero»; ciononostante, per la musica il momento più sorprendente sembrerebbe realizzarsi piuttosto su «Orror mi fai», vista la scelta di ripetere la parola «orror» e di isolare la frase fra pause più lunghe, quasi a suggerire il gesto espressivo del cantante.

Johann Adolf Hasse, *La clemenza di Tito*, I-Mc, Part. Tr. ms. 174, II, c. 11r

Vitellia

Pia - cer - mi! Or - ror, or - ror mi fa - i.

L'a - ver - ti a - ma - to? È ve - ro: que - sto è l'er-ror di Ti - to;

L'aria di Vitellia che segue, «Come potesti, oh Dio!», conforme ancora una volta all'ordine originale delle entrate, mantiene sul piano del contenuto solo l'opposizione «tu-io» coerentemente agli ultimi alessandrini di IV, 3 di Racine, ma in corrispondenza con i sentimenti ora composti di Vitellia, insinuandosi l'angoscia del rimorso. La sua sostituzione, da parte di Hasse, con «Tu me da me dividi» dell'*Olimpiade*, improntata all'affetto univoco dell'ira, si legittima drammaticamente – qualsivoglia il motivo – per la vicinanza istintiva al disegno raciniano, e ritarda la pena che in III, 11 culmina negli accenti compassionevoli del *contrafactum* «Se per serbarmi fede», legandoli non tanto ad un'analisi interiore quanto alle prove continue e sublimi della fedeltà di Sesto.

La clemenza di Tito II, 6, Vitellia
 Come potesti, oh dio!
 Perfido traditor...
 Ah, che la rea son io!
 Sento gelarmi il cor ;
 Mancar mi sento.

Andromaque V, 3 (1561-1564), Hermione
 Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Epire:
 Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son Empire,
 À toute ma Famille. Et c'est assez pour moi,
 Traître, qu'elle ait produit un monstre comme toi.

²⁴ Stendhal, *Racine et Shak[e]speare. Études sur le Romantisme* [1823], Paris : Calmann-Lévy, 1922, 15. Ne discute ampiamente, in relazione a Rossini, Marco Grondona, *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana* cit., 1, 190 s., 198 s.

Pria di tradir la fé,
Perché, crudel, perché...
Ah che del fallo mio
Tardi mi pento!

Olimpiade II, 11, Aristeia
Tu me da me dividi;
Barbaro, tu m'uccidi;
Tutto il dolor ch'io sento,
Tutto mi vien da te.

No, non sperar mai pace.
Odio quel cor fallace;
Oggetto di spavento
Sempre sarai per me.²⁵

In II, 7, partita Vitellia, il breve monologo di Sesto si salda piuttosto alla scena conclusiva della tragedia col riferimento alle smanie e alle furie che agitano e lacerano il «perfido cor», rimandando l'aria d'ombra al testo emotivamente più inquietante di II, 15, «Se mai senti spirarti sul volto».

Strategie musicali in un'aria di Sesto

S'impone per l'analisi musicale la scelta di uno fra i luoghi dell'intreccio che discendono da Racine: l'aria citata di Sesto in I, 11 «Parto; ma tu, ben mio». Il commento si giova della convinzione che la discontinuità, la tendenza cioè alla polimetria e alla poliritmia, all'alternanza di figure anguste e dilatate costituisca, assieme alla propensione all'iterazione verbale e all'impiego delle fioriture, un elemento di complicazione ritmica, di alterazione dell'equidistanza tra le cadenze e di sottrazione alla simmetria nell'opera del Settecento, pur entro un impianto formale che resta nel complesso unitario ed equilibrato, tramite per esempio il ricorso ad effetti di cornice.²⁶

Johann Adolf Hasse, *La clemenza di Tito*, I-Mc, Part. Tr. ms. 174, I, c. 65v, bb. 1-5

L'esposizione della prima quartina imbocca all'esordio una strada abbastanza consolidata,

²⁵ «Tu me da me dividi» è in *Drammi per musica II*, 266 s.

²⁶ Cfr. Trasybulos Georgiades, *Musica e linguaggio. Il divenire della musica occidentale nella prospettiva della composizione della Messa*, trad. dal tedesco di Oddo Pietro Bertini, Napoli : Guida, 1989 (*Musik und Sprache. Das Werden des abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, 1954), 119-127; Id., «Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters», *Kleine Schriften*, Tutzing : Schneider, 1977, 9-33; Friedrich Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, trad. dal tedesco di Lorenzo Bianconi, Napoli : Liguori, 1986 (*Der Italienische Vers und der musikalische Rhythmus*, 1973-1975), 293-306; Reinhard Strohm, «Musical Analysis as Part of Musical History», *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Atti del Convegno Internazionale (Latina, 27-29 Settembre 1990), ed. Renato Pozzi, Firenze : Olschki, 1995, 61-81.

quella del motto, per lo meno a considerare un piccolo catalogo di esempi compresi fra il 1730 e il 1780,²⁷ indizio del preciso orizzonte d'attesa del testo. In assenza dell'introduzione strumentale, comincia silenziosamente il soprano solo con una splendida messa di voce sul Re costante cinque battute, facendoci attendere per un istante la discesa unisona dell'accompagnamento e poi il moto un poco affannoso delle semicrome dei violini legati a due a due e con l'appoggiatura.

La sezione A sviluppa sottili varianti. Colpisce dapprima un piccolo evento che rileva la posizione degli accenti e la struttura sintattica chiastica dei versi «Sarò qual più ti piace; / Quel che vorrai farò»: l'impulso del levare, in contrasto con gli altri attacchi in battere, rafforza l'allargamento della finale tronca del verbo «sarò», preludio alla coloratura. La seconda intonazione della quartina (c. 66v, bb. 32-37) rinuncia alla messa di voce iniziale e alla cesura della pausa fra le due occorrenze del verso «meco ritorna in pace», colmata col disporre la ripetizione in anticipo e con un'amplificazione sul tempo debole, in vista del salto di decima ascendente, allo scopo di creare una pressione senza respiro culminante nell'ulteriore dilatazione della fioritura su «pace», che precede di poco – respinto il ritardo di alcune battute cancellate su c. 67r – una più distesa coloratura su «piace».

Johann Adolf Hasse, *La clemenza di Tito*, I-Mc, Part. Tr. ms. 174, I, c. 65v, bb. 8-12

Me - co - ri - tor - na in pa - ce, Me - co - ri - tor - na in pa - ce. Sa - rò qual

c. 66v, bb. 32-37

Me - co - ri - tor - na in pa - ce, Me - co - ri - tor - na in pa - ce.

²⁷ Cfr. Helga Lühning, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*, Laaber : Laaber-Verlag, 1983 («Analecta Musicologica», 20), 378-379.

Quando ormai ci si avvia al termine, una cadenza d'inganno avvia una sorta di appendice, di terza ripresa accorciata di tutta la strofa: qui all'indugio sulla nota ferma di «pace», illustrata dai violini, sembrerebbe ancorarsi il conflitto interiore di Sesto, e l'analogia dei mezzi musicali, tale da suggerire un piccolo effetto di cornice, diffonde nuova luce sul motto d'esordio, quale appello a una tregua, alla riconciliazione oltre che estremo congedo, avanti di ribadire per più di otto battute l'abbandono «Quel che vorrai farò». Peraltro, come a preparare quest'enfasi sulla fine, con lungimirante preveggenza un ripensamento a c. 66r del manoscritto destina un numero inferiore di battute all'ultimo verso, così da risparmiarne l'effetto.

Johann Adolf Hasse, *La clemenza di Tito*, I-Mc, Part. Tr. ms. 174, I, c. 67v, bb. 57-59



La sezione centrale sottolinea subito il gesto d'indicazione di Sesto verso Vitellia,²⁸ in corrispondenza della lunga pausa del cantante appresso l'esortativo «guardami», cui l'eco dei violini aggiunge forza persuasiva. Sesto deve replicare nelle bb. 81-85, ma la ripetizione non significa moltiplicazione meccanica e puramente quantitativa del concetto, bensì testimonia di un contenuto più complesso e dell'evolversi climatico della sua fruizione.²⁹ Il disegno si amplia da quattro a cinque battute e i violini sfiorano la quarta e la sesta superiori in luogo delle seconde delle bb. 77-78, sicché la preghiera risulta più urgente, a segnalare una *climax* e accrescere le attese in vista dell'impeto di «E a vendicarti io volo», in Sib maggiore, preparato dalla scala di b. 85 dell'orchestra *forte* e all'unisono: un esito più plausibile se si immagina non tanto una peripezia interiore quanto un movente esterno, per esempio un cenno del capo da parte di Vitellia.

²⁸ Un tentativo di classificazione del gesto teatrale, relativamente al repertorio sei-settecentesco, si trova in Dene Barnett, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th-Century Acting*, Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1987, ed è stato sviluppato rispetto alla musica da Reinhard Strohm, «*Arianna in Creta: musical dramaturgy*», *Dramma per Musica* cit., 220-236. Cfr. anche Melania Bucciarelli, *Italian Opera and European Theatre (1680-1720): Plots, Performers, Dramaturgies*, Amsterdam-Cremona : Brepols, 2000 («*Speculum Musicae*», 7), 11-21 e Nils Niemann, «Hasse als Komponist für das Theater», *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart*, ed. Alina Zórawska-Witkowska, Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2002, 99-121.

²⁹ Sul significato della ripetizione nei testi artistici cfr. Jurij Lotman, *La struttura del testo poetico*, trad. dal russo di Ettore Bazzarelli, Milano : Mursia, 1985, 131-164.

Allegretto

p *f* *f* *f*

Guar - da-mi, e tu-to o - bli - o, Guar - da-mi, e tut - to o - bli - o, e tut - to o - bli - o,

p *f* *f* *f*

poco f *f* *f* *f*

E a ven - di - car - - - - ti io vo - lo.

f *f* *f* *f*

Il testo poi propone un riferimento esplicito, «Di quello sguardo solo / Io mi ricorderò»; così lo sguardo dell'amata incombe per circa ventidue battute, attraverso l'iniziale figura imitativa di accompagnamento e le ripetizioni effettive del testo, scolpite infine nella fissità di un inciso sussurrato piano e pianissimo, che parrebbe incarnare l'urgenza e lo struggimento di Sesto.

poco f *p* *pp*

poco f *p* *pp*

poco f *p* *pp*

Io, io mi ri - cor - de - rò. Di quel - lo sguar - do so - lo. Di quel - lo sguar - do so - lo.

poco f *p* *pp*

Il cambiamento di metro e di andamento osservato in «Parto; ma tu, ben mio» distingue «Cari affetti del cor mio» per Servilia (II, 5 da «Quanto mai felici siete» dell'*Ezio*) e «Se all'impero, amici dèi» per Tito (da «Voi che fausti ognor donate» del *Re pastore*), oltre ad essere praticato quasi ossessivamente in altre tre delle cinque nuove arie di Sesto: un dispiego tendente alla valorizzazione del dilemma del personaggio (al di là delle doti dell'interprete Tommaso Guarducci), cui si affidano anche due estesi recitativi accompagnati in I, 4 e in II, 1 – Tito ne ha due, uno dei quali brevissimo (III, 4 e III, 7), e così Vitellia (I, 13 e II, 13, in cui le scale ascendenti al basso vanno probabilmente eseguite all'unisono anche dagli archi), contro i tre offerti da Hasse alla moglie Faustina nell'intonazione per Dresda del 1738.³⁰ La partitura del 1759 dunque assegna al conflitto interno di Sesto il meritato rilievo, col risultato di disporre il pubblico e Vitellia alla naturale compassione; prevede per Vitellia una «conversione» indotta però dalle prove dell'illimitata fede di Sesto, attraverso la valenza drammatica dei due prestiti «Se per serbarmi fede» (III, 11) e «Tu me da me dividi» (II, 6) e del progetto delle tonalità: solo le ultime due arie di Vitellia, «Fra dubbiosi affetti miei» in fine del secondo atto (II, 16) e «Se per serbarmi fede» avanti l'ultima mutazione e il Coro conclusivo (III, 11), assumono un ambito già praticato da Sesto, quello di Sol maggiore, appartenente anche alla Sinfonia d'apertura, e nel corso dell'opera per i due giovani unicamente serbato.

³⁰ A Dresda il cambio di metro e di andamento occorre in due sole arie, «Come potesti, oh Dio!» (II, 6) di Vitellia e «Se all'impero, amici dèi» (III, 8) di Tito; Hasse intensifica l'uso di questo espediente dopo il 1745 (cfr. Fredrick Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse* cit., 41).